

**Joseph Haydn, Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα, opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32 (1772):
IV. Fuga a 4tro soggetti: Allegro**

Στην πορεία διαμόρφωσης και εδραίωσης του περιώνυμου κλασσικού είδους του κουαρτέττου εγχόρδων, η εξάδα των έργων που ο Haydn συνέθεσε το 1772 και εκδόθηκε υπό τον αριθμό opus 20 συνιστά έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς. Τα έξι αυτά κουαρτέττα διακρίνονται για την ενδελεχή ανάπτυξη και την έκταση που προσλαμβάνουν τα τέσσερα μέρη τους (σε σύγκριση με τα προγενέστερα ανάλογα έργα του συνθέτη), ενώ στα ιδιαίτερα γνωρίσματα της συλλογής αυτής συγκαταλέγονται η συνύπαρξη δύο έργων σε ελάχιστονες τονικότητες, η ισορροπημένη παρουσία των τετραμερών διατάξεων με αλληλουχία μενουέττου – αργού μέρους αλλά και αργού μέρους – μενουέττου στο εσωτερικό τους (από τρεις περιπτώσεις), καθώς επίσης το γεγονός ότι για την μορφή του γοργού τελικού μέρους επιλέγεται εξίσου η σονάτα όπως και η φούγκα. Μάλιστα, οι φούγκες με τις οποίες ολοκληρώνονται τα μισά κουαρτέττα της συλλογής αυτής βασίζονται σε δύο, τρία και τέσσερα θέματα, αντίστοιχα, κατά την συνήθη πρακτική της εποχής του κλασικισμού και δη μεταξύ των βιεννέζων συνθετών.

Η φούγκα με τέσσερα θέματα αντιστοιχεί στο τελικό μέρος του *Κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα*, το οποίο έμελλε να τοποθετηθεί δεύτερο στις πρώτες εκδόσεις της συγκεκριμένης συλλογής. Όλα τα θέματα / soggetti εισάγονται στην έκθεση της φούγκας και παρουσιάζονται με την σειρά από το πρώτο βιολί στα μ. 1-4, 6-8a, 8b-11 και 12-[15a], εκ περιτροπής στην Ντο- και την Σολ-μείζονα, δηλαδή υπό τύπον θέματος και απαντήσεως, όπως υπαγορεύει η τυπική εξέλιξη του εναρκτήριου τμήματος της φούγκας. Μπορούμε όμως να τα εντοπίσουμε και όλα μαζί στην κύρια τονικότητα στα μ. 15-18, σε έναν πρότυπο αντιστικτικό αλλά και αρμονικό συνδυασμό ($V [- vii^6/V/\Delta] - V^7, I [- iii] - IV - ii_{[5]}^6, V^2 - I^6 - IV^2 - vii^6, V_5^6 - I$):

- Το πρώτο και βασικότερο θέμα (στο πρώτο βιολί) αποτελείται από τρία διαδοχικά μορφώματα: το εναρκτήριο ξεκινά από την πέμπτη της κλίμακας, πραγματοποιεί άλμα στην οκτάβα και κατόπιν κατέρχεται χρωματικά έως την τρίτη (μ. 15-16a): το επόμενο ακολουθεί μία διατονική κάθοδο από την θεμέλιο μέχρι την τέταρτη μελωδική βαθμίδα, που διακόπτεται μόνο από δύο άλματα τετάρτης προς την αντίθετη κατεύθυνση (από το δεύτερο όγδοο του μ. 16 έως το χαμηλό φα στο μ. 17): τέλος, το τρίτο μόρφωμα αλλάζει απότομα ηχητική περιοχή και οδηγεί από την τέταρτη στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας μέσω ενός περάσματος δεκάτων-έκτων (από το προτελευταίο όγδοο του μ. 17 μέχρι το μι στο μ. 18).
- Το δεύτερο θέμα εισάγεται με χαρακτηριστική χρονική καθυστέρηση (εδώ από το τσέλλο), προκαταλαμβάνοντας εν πολλοίς και το καταληκτικό μόρφωμα του πρώτου θέματος (μ. 16-17a) προτού ολοκληρωθεί με μία απλή διατονική κατάληξη στην θεμέλιο διαμέσου του προσαγωγέα (μ. 17b-18).
- Το τρίτο θέμα (στην βιόλα) ανοίγει με μία κλιμακωτή άνοδο ογδών που καλύπτει δύο συνημμένα τετράχορδα ($\hat{5} - \hat{8}$ και $\hat{1} - \hat{4}$, στα μ. 15 και 16 μέχρι και το τέταρτο όγδοο), ενώ από εκεί και έπειτα οπισθοχωρεί για να καταλήξει στην αφετηρία του (ή στην άνω οκτάβα) με ένα πιο λιτό παράλλαγμα του δεύτερου μορφώματος του κυρίου θέματος (από το ρε στο μ. 16 έως το σολ στο μ. 18), το οποίο μοιάζει εδώ να μιμείται σε απόσταση μισού μέτρου.
- Το τέταρτο θέμα (στο δεύτερο βιολί) ξεκινά με μία φιγούρα δεκάτων-έκτων που κινείται ανοδικά από τον προσαγωγέα μέχρι την τρίτη μελωδική βαθμίδα εκ περιτροπής με την επαναλαμβανόμενη $\hat{5}$ εν είδει ισοκράτη, σε μία εμφανώς σύνθετη μελωδική γραμμή που δεν μπορεί παρά να αναλυθεί σε δύο επιμέρους φωνές (μ. 15-16): παρόμοια διάκριση επιπέδων υποδηλώνεται εξ άλλου και στο δεύτερο σκέλος του ιδίου αυτού θέματος (στα μ. 17-18), καθώς εδώ η αναστροφή της μελωδικής κατάληξης του δεύτερου θέματος εμφανίζεται αρχικά σε χαμηλότερη περιοχή γύρω από την τρίτη της κλίμακας ($\hat{2} - \hat{3} - \hat{4} [- \hat{3}]$), αλλά διακόπτεται (αφού ουσιαστικά η ολοκλήρωσή της εναποτίθεται αμέσως μετά στην απόληξη του πρώτου θέματος) και μεταφέρεται πλήρης σε υψηλότερη περιοχή με κατάληξη στην θεμέλιο (καθώς και σε απόλυτο πλέον συγχρονισμό με την “πρότυπη” γι’ αυτήν απόληξη του δεύτερου θέματος).

Έχοντας εξετάσει το σύνολο των θεμάτων που ο Haydn χρησιμοποιεί συνδυαστικά σε αυτήν την φούγκα, μπορούμε πια να περάσουμε στην ανάλυση της μορφής της, ξεκινώντας από την έκθεση. Το πρώτο *soggetto* εισάγεται εδώ κατά τρόπον υποδειγματικό από την υψηλότερη προς την χαμηλότερη φωνή σε ζεύγη θέματος και απάντησης – αρχικά στο πρώτο και το δεύτερο βιολί (στα μ. 1-4 και 4b-8a) και έπειτα στην βιόλα και το τσέλλο (στα μ. 8-11 και 11b-15a). Ήδη από την πρώτη του εμφάνιση, ωστόσο, συνοδεύεται και από το δεύτερο θέμα στην βιόλα, πράγμα το οποίο αποκαλύπτει ευθύς εξ αρχής και το είδος της φούγκας: πρόκειται, δηλαδή, για μία φούγκα με περισσότερα του ενός θέματα. Επιπλέον, κατά την απάντηση του πρώτου *soggetto* από το δεύτερο βιολί, η βιόλα εισάγει προκαταβολικά και το τρίτο *soggetto* σε μορφή απάντησης, παράλληλα με το δεύτερο *soggetto* που κάνει εδώ κανονικά την εμφάνισή του – επίσης ως απάντηση – στο πρώτο βιολί. Οι απαντήσεις τόσο του πρώτου όσο και του τρίτου *soggetto* είναι τονικές, όπως αποκαλύπτουν οι διαστηματικές διαφοροποιήσεις τους σε σχέση με την εκάστοτε “αυθεντική” εκδοχή τους: η απάντηση του πρώτου *soggetto* ξεκινά από τον θεμέλιο φθόγγο της Ντο-μείζονος και διατηρεί ολόκληρο το επικεφαλής μόρφωμά του σε απόσταση τετάρτης (αντί πέμπτης) επάνω από την αρχική του τοποθέτηση, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το πρώτο ανιόν τετράχορδο στην απάντηση του τρίτου *soggetto*: έτσι, η διαστηματική μεταβολή πραγματοποιείται λίγο παρακάτω, όταν το δεύτερο μόρφωμα του πρώτου *soggetto* συνδέεται βηματικά με το πρώτο κατά την απάντησή του αλλά και το δεύτερο ανιόν τετράχορδο του τρίτου *soggetto* μετατρέπεται σε πεντάχορδο με ένα άλμα τρίτης στο εσωτερικό του κατά την δική του τονική απάντηση. Αντίθετα, η σημαντική καθυστέρηση με την οποίαν έρχεται να προστεθεί το δεύτερο *soggetto* στα υπόλοιπα του επιτρέπει να παραμείνει τελειώς αμετάβλητο κατά την δική του (πραγματική) απάντηση.

Η συνέχεια της εκθέσεως είναι απολύτως τυπική, αφού κατά την επανείσοδο του πρώτου θέματος στην βιόλα, το δεύτερο και το τρίτο θέμα εμφανίζονται φυσιολογικά στην θέση τους, παιγμένα δηλαδή από το δεύτερο και το πρώτο βιολί, αντίστοιχα. Τουναντίον, το τέταρτο *soggetto* παραμένει εν προκειμένω απόν και παρουσιάζεται για πρώτη φορά μόλις κατά την ακόλουθη συνύπαρξη των απαντήσεων όλων των *soggetti* – του πρώτου στο τσέλλο, του δεύτερου στην βιόλα, του τρίτου στο δεύτερο βιολί και του τέταρτου στο πρώτο βιολί. Η διαμόρφωση της τονικής απαντήσεως του τέταρτου *soggetto* ακολουθεί την λογική των υπολοίπων (πλην του δεύτερου), με την μεταφορά του πρώτου και του δεύτερου σκέλους του σε διάστημα ανιούσας τετάρτης και κατιούσας τετάρτης (άρα πέμπτης), αντίστοιχα, σε σχέση με την “αυθεντική” εκδοχή του. Η τελευταία, εντούτοις, δεν έχει προφθάσει να ακουσθεί ακόμη στην έκθεση, αφού το τέταρτο *soggetto* έχει μόλις πρωτοεμφανισθεί την στιγμή κατά την οποία το πρώτο έχει ήδη ολοκληρώσει την παρουσιάσή του σε όλες τις φωνές (το ίδιο δεν μπορεί βεβαίως να υποστηριχθεί για το δεύτερο θέμα, το οποίο έχει μεν εισαχθεί επίσης τέσσερις φορές, αλλά τις δύο εξ αυτών στην βιόλα). Προς τούτο, η έκθεση επεκτείνεται με μία πέμπτη, πλεοναστική εμφάνιση του πρώτου θέματος στο πρώτο βιολί, που συνοδεύεται και από όλα τα υπόλοιπα θέματα στην κύρια τονικότητα και στην εκάστοτε αναμενόμενη φωνή: το δεύτερο θέμα ακολουθεί το πρώτο στο τσέλλο, το τρίτο θέμα έρχεται μετά το δεύτερο στην βιόλα και το τέταρτο θέμα διαδέχεται το τρίτο στο δεύτερο βιολί. Σε αυτήν την αναπόφευκτα *υπεράριθμη έκθεση*, που ολοκληρώνεται εν τέλει στο μέσον του μ. 18 (χωρίς κάποια πτώση ή άλλη τομή), διαπιστώνεται συνάμα πως δεν υπάρχουν ελεύθερα περάσματα, πλην ίσως των παροδικών επιπρόσθετων απολήξεων στο πρώτο *soggetto* (βλ. συγκεκριμένα τα μ. 4b-5a στο πρώτο βιολί, το μ. 8 στο δεύτερο βιολί και τα μ. 11b-12a στην βιόλα) που στην πορεία όμως αποδεικνύεται ότι δεν αποτελούν συστατικό και αναγκαίο μέλος του, παρά εξυπηρετούν μονάχα την διατήρηση της ροής και της συνοχής ανάμεσα στις επιμέρους δομικές μονάδες (των τριάμισι μέτρων) από τις οποίες αποτελείται το παρόν τμήμα. Σε μian αντίθετη περίπτωση, μάλιστα, η απάντηση του τέταρτου *soggetto* από το πρώτο βιολί μένει κολοβή στο μ. 14, προκειμένου να μην επικαλυφθεί με αυτήν (και καταστεί κάπως δυσδιάκριτη) η επανείσοδος του πρώτου θέματος στην ίδια φωνή στο αμέσως επόμενο μέτρο.

Μετά την ολοκλήρωση της εκθέσεως, ένα σύντομο επεισόδιο (μ. 18b-23) έρχεται σε επικάλυψη με αυτήν για να στραφεί προς μία νέα τονικότητα. Η ανάπτυξη του καταληκτικού μορφώματος του πρώτου θέματος πρώτα από την βιόλα και έπειτα από το τσέλλο συμπληρώνεται αρμονικά με υφή που παραπέμπει σε τρίο-σονάτα και μέσα από μία αλυσιδωτή διαδοχή που εξελίσσεται στον κύκλο των πεμπτών περνά τελικά από τον τονικό χώρο της Ντο-μείζονος (I^6 , $ii_5^6 - V - I_5^6 - IV$, $vii_5^6 - iii - vi_5^6 - ii$, $V_5^6 - I$) σε αυτόν της σχετικής λα-ελάσσονος ($III^6 - iv_5^6 - VII$, $III_5^6 - VI - ii_5^6 - V$, $i^6 - V^7/V - V^7 - i$), όπου αρθρώνεται και μία ατελής πτώση. Παρ' όλα αυτά, σε εκείνο το σημείο έχει ήδη εισαχθεί σε επικάλυψη το επόμενο τμήμα θεματικών παραθέσεων (μ. 22b-29a), το οποίο μάλιστα διατυπώνεται ως *stretto* επί του πρώτου θέματος που παρατίθεται στην λα-ελάσσονα τόσο από το δεύτερο βιολί (στα μ. 22b-26a) όσο και από το τσέλλο (στα μ. 25b-29a), συνοδευόμενο αφ' ενός μεν από το δεύτερο θέμα στην βιόλα (μ. 24-26a) και αφ' ετέρου από αποσπάσματα του πρώτου (η κεφαλή του στα μ. 26b-27 από την βιόλα), του δεύτερου (μόνον η κατάληξή του στα μ. 28-29a και πάλι από την βιόλα) αλλά και του τρίτου θέματος (η κατάληξη του οποίου εισάγεται από το δεύτερο βιολί στα μ. 27-28).

Το επόμενο επεισόδιο (μ. 29-42a) ανοίγει με ένα δίμετρο που αλυσιδοποιεί την κατάληξη του πρώτου θέματος μιμητικά στα δύο βιολιά προκειμένου να επιστρέψει προσωρινά στην κύρια τονικότητα μέσα από μία τυπική αρμονική διαδοχή κατά πέμπτες ($vi^6 - V^6/ii - ii$, V^7). Εντούτοις, το μεγαλύτερο μέρος αυτού του ελεύθερου τμήματος καταγίνεται από εκεί και ύστερα με την ανάπτυξη του επικεφαλής μορφώματος του πρώτου θέματος, το οποίο αρχικά παρατίθεται ολόκληρο από φωνή σε φωνή επεκτείνοντας την δεδομένη αλληλουχία πεμπτών ($V^7 - V^2$, $I^6 - V/V - V^7$, $I - V^2/IV$, $IV^6 - V/V/IV - V^7/IV$ και IV , στα μ. 30-34) και κατόπιν αντιπροσωπεύεται μονάχα από το χρωματικό πέρασμά του, ενόσω η ρε-ελάσσων έρχεται στο προσκήνιο με μία κλιμακωτή πορεία προς την τονική της, η οποία μάλιστα επιχειρείται δύο φορές κατά τρόπον αντιφωνικό (στα μ. 35-36 / 37-38: $VI - vii^{6\#}/V/VII - V/VII - vii^{3\#}/VII$, $VII - vii^{6\#}/V - V - V^7$ ή vii): τελικά, η περαιτέρω εξύφανση του προηγούμενου υλικού σε μια διαδοχή από κατιούσες συγχορδίες έκτης ($i - VI^6 - v^6$, $iv^6 - III^6$, $ii^6 - i^6 - [V_3^4 -] vii^6$ και i , στα μ. 39-42a) αλλά και μία προαναγγελία της επόμενης θεματικής παράθεσης (από το πρώτο βιολί) φέρνουν σε πέρας το επεισόδιο αυτό.

Στην ρε-ελάσσονα, που υπήρξε ο τονικός προορισμός του προηγούμενου τμήματος, παρατίθεται τώρα, στα μ. 42-45, το σύνολο των θεμάτων: το πρώτο από το δεύτερο βιολί, το δεύτερο από την βιόλα, το τρίτο από το τσέλλο και το τέταρτο από το πρώτο βιολί. Επιπλέον, στα μ. 45b-49a το τσέλλο επιχειρεί να παρουσιάσει και την τονική απάντηση του πρώτου *soggetto* στην ίδια τονικότητα, δίχως όμως να συνοδεύεται πια από τα υπόλοιπα θέματα και αφήνοντάς την εν τέλει περικεκομμένη, αφού στην θέση του καταληκτικού μορφώματος προεκτείνεται κατά τι το προηγούμενο και οδηγεί στο περιβάλλον της σχετικής τονικότητας της Φα-μείζονος, όπου και πραγματοποιείται μία ατελής πτώση μέχρι την θέση του μ. 50.

Σε αυτό το σημείο, βέβαια, έχει ήδη ξεκινήσει σε επικάλυψη το επόμενο επεισόδιο, το οποίο προσέτι αποτελείται από τρία διακριτά μέλη: το πρώτο από αυτά (μ. 49-56a) βασίζεται αποκλειστικά στην κεφαλή του πρώτου θέματος, η οποία τώρα αναπτύσσεται αντιφωνικά από ζεύγη οργάνων, ενόσω η ρε-ελάσσων αποκαθίσταται άμεσα οδηγώντας σε μία μισή πτώση ($V^{[7]}/III$, $III - V^{[7]}/VI$, VI , $V^{[7]}/VII$, VII , V , $i - vii^{6\#}/V$, V): το δεύτερο (μ. 56-60a) αναπτύσσει τα επικεφαλής μορφώματα του πρώτου, του τρίτου και του τέταρτου θέματος από κοινού, αλυσιδοποιώντας τα κατά πέμπτες στο πλαίσιο αλληπαλλήλων συγχορδιών δεσπόζουσας, ενώ το τρίτο και τελευταίο μέλος αυτού του επεισοδίου (μ. 60-64a) διαμορφώνει από το μοτιβικό υλικό του δεύτερου θέματος μία νέα αλυσιδωτή πορεία που πλέον στρέφεται οριστικά προς την μι-ελάσσονα ($IV/VI - ii/VI - V_5^6/VI - VI$, $VI_5^6/iv - ii/iv - V_5^6/iv - iv$, $V_5^6/III - III - VI_5^6 - II_N$, $V_5^6 - i - v^6 - iv^6$, V^7).

Η ακόλουθη παράθεση των τεσσάρων θεμάτων στην μι-ελάσσονα, στα μ. 64-67, παρουσιάζει μία ιδιαιτερότητα: το πρώτο και το δεύτερο θέμα παρατίθενται μεν από τα δύο βιολιά, όμως το τρίτο θέμα αρχίζει από το τσέλλο και αποπερατώνεται από την βιόλα, η

οποία εν τω μεταξύ έχει εισαγάγει και το πρώτο σκέλος του τέταρτου θέματος, που ωστόσο απομένει εν τέλει ημιτελής! Σε κάθε περίπτωση, το τσέλλο επανεισάγεται αμέσως μετά, στα μ. 67b-70, με την τονική απάντηση του πρώτου *soggetto*, η οποία μάλιστα στερείται την συνοδεία των υπολοίπων θεμάτων αλλά και περικόπτεται στην κατάληξή της κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο που είχε συμβεί και νωρίτερα στα μ. 45b κ.εξ., στρεφόμενη τοιουτοτρόπως προς την τονικότητα της σχετικής. Έτσι, το σύνολο των θεμάτων μπορεί τώρα να παρουσιασθεί απευθείας και στην Σολ-μείζονα δίχως την μεσολάβηση άλλου επεισοδίου και δη υπό την μορφή ενός *stretto*: το πρώτο θέμα περνά από την βιόλα (στα μ. 70b-72, όπου παρατίθεται περικεκομμένο) στο πρώτο βιολί (στα μ. 72b-76a, σε πλήρη έκταση), συνοδευόμενο παράλληλα και από το δεύτερο θέμα κατά τον ίδιο τρόπο (τουτέστιν, πρώτα περικεκομμένο στο δεύτερο βιολί και έπειτα ολόκληρο στο τσέλλο), ενώ τα άλλα δύο θέματα εισάγονται επίσης σε αυτό το πλαίσιο αλλά μονάχα σε ημιτελείς εκδοχές (οι κεφαλές τους παρατίθενται στα μ. 71-72a από το τσέλλο και το πρώτο βιολί, ενώ οι απολήξεις τους στα μ. 74-75 από την βιόλα και το δεύτερο βιολί).

Ένα μεγάλο επεισόδιο αποτελεί το επόμενο τμήμα της φούγκας, καλύπτοντας τα μ. 76-92a, που επιμερίζονται βέβαια και σε πολλά μικρότερα μέλη. Στα μ. 76-81a, συγκεκριμένα, το επικεφαλής υλικό του δεύτερου θέματος αναπτύσσεται ενδεδειγμένα σε συνδυασμό και με ένα μοτίβο από το μεσαίο μόρφωμα του κυρίου θέματος, παραμένοντας έτσι για ένα διάστημα στην Σολ-μείζονα ($I - vi^6 - V^6, IV^{[6]} - ii^6 - V^2 - I^6, IV^2 - ii - V^7 - I, IV^7 - vii - iii^7 - vi, ii^7$), μέχρις ότου λάβει χώραν μία στροφή προς την κύρια τονικότητα καθώς και μία μισή πώση σε αυτήν (= $vi^7 - ii - V^7 - I$ και V). Ακολουθώντας, το επικεφαλής μόρφωμα του πρώτου θέματος επανέρχεται στο προσκήνιο στα μ. 81-83a, προκειμένου στην συνέχεια να αποσπασθεί από αυτό το χρωματικό του πέρασμα και να αναπτυχθεί στα μ. 83-87a με αλληπάλληλες μετρικές μεταθέσεις αλλά και συνοδευόμενο από την κεφαλή του τρίτου θέματος, σε μιαν ανιούσα αρμονική διαδοχή κατά τόνο που σταδιακά στρέφεται από την Ντο-μείζονα προς την Φα-μείζονα. Σε αυτήν την τελευταία εξελίσσονται έπειτα και τα μ. 87b-92a, εξυφαίνοντας ελεύθερα το προηγούμενο υλικό ($ii^6 - ii, V_5^6 - I, IV^7 - vii$ [ή ii/vi], $V_5^6/vi - vi, ii_5^6 - V^7 - V^2, I^6$) αλλά και καταλήγοντας σε μία προαναγγελία της επόμενης παράθεσης των θεμάτων από το τσέλλο – παρόμοια με εκείνη που έχει προηγηθεί στα μ. 41-42a.

Στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας λαμβάνει κατόπιν χώραν ένα ζεύγος παραθέσεων και των τεσσάρων *soggetti* με την μορφή θέματος (στα μ. 92-95) και απαντήσεως (στα μ. 95b-99a): το πρώτο (που περνά από το πρώτο στο δεύτερο βιολί) και το δεύτερο *soggetto* (από την βιόλα στο πρώτο βιολί) παρουσιάζονται εδώ και τις δύο φορές ολοκληρωμένα, εν αντιθέσει προς το τρίτο (από το δεύτερο βιολί στην βιόλα) αλλά και το τέταρτο *soggetto* (από το τσέλλο στο πρώτο βιολί), των οποίων η δεύτερη εμφάνιση απομένει ημιτελής, καθώς περιορίζεται μονάχα στο πρώτο τους σκέλος. Τούτο συμβαίνει διότι ο συνθέτης αποβλέπει στην έναρξη ενός σύντομου επεισοδίου με την ταυτόχρονη εμφάνιση της κεφαλής του πρώτου θέματος στις δύο χαμηλότερες φωνές από το μ. 99, που εξελίσσεται περαιτέρω μέχρι το μ. 102 δι' αλληπάλληλων μιμήσεων του ίδιου αυτού μορφώματος από όλα τα όργανα του συνόλου αλλά και με την παράλληλη στροφή προς την σχετική τονικότητα της ρε-ελάσσονος ($VII - iv^6, V^7 - VI - ii_5^6 - V, iv^{7-6} - VI$, με την τελευταία συγχορδία να προεκτείνεται και στο επόμενο μέτρο), στην οποία πρόκειται να ακολουθήσει μία ιδιαίτερη θεματική παράθεση: το πρώτο *soggetto* παρουσιάζεται στα μ. 102b-105 σε αναστροφή (“*al rovescio*”, όπως σημειώνεται και στην παρτιτούρα) από το πρώτο βιολί αλλά σχεδόν ταυτόχρονα και ως απάντηση σε ευθεία κίνηση από το δεύτερο βιολί σε ένα πυκνό *stretto*, δίχως παρ’ όλα αυτά να ολοκληρώνεται σε κάποια από τις δύο αυτές μορφές του, αφού στο μ. 105 αποκόπτονται συγχρόνως οι καταλήξεις τους και ό,τι απομένει αλυσιδοποιείται έπειτα στο μ. 106, γεφυρώνοντας το τμήμα αυτό με το ακόλουθο επεισόδιο.

Η ανεστραμμένη εκδοχή της κεφαλής του πρώτου θέματος προβάλλεται ιδιαίτερα και στα μ. 107-114a, καθώς αναπτύσσεται από το πρώτο βιολί και εν τέλει οδηγείται σε ρευστοποίηση, στο πλαίσιο μιας προδήλως ομοφωνικής υφής που από την ρε-ελάσσονα ($vii_5^{\#}/V/iv, iv_4^6, vii^7$,

$V^7/III, III_4^6 - V_5^6, i)$ επιστρέφει στην Ντο-μείζονα για να καταλήξει σε μισή πτώση (= ii – vii – I, ii₅⁶ – vii/V, V). Η τελευταία προεκτείνεται έπειτα στα μ. 114-119a με την μορφή ενός ισοκράτη, πάνω από τον οποίο επανεισάγονται “αναμνήσεις” όχι μονάχα από το πρώτο θέμα αλλά και από το τρίτο (στην βιόλα). Επιπλέον, η δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος επεκτείνεται και στα μ. 119-123 / 124-128 με ένα δίφωνο αντιστικτικό πέρασμα, στο οποίο η κεφαλή του πρώτου θέματος αναπτύσσεται διαλογικά σε αναστροφή και σε ευθεία κίνηση από το τσέλλο και την βιόλα, προτού το ίδιο επαναληφθεί σε διπλή αντίστιξη στην ογδόη και από τα δύο βιολιά.

Κάπου εδώ, η φούγκα μοιάζει να έχει ολοκληρωθεί, αφού επί της ουσίας ο Haydn έχει παραθέσει τα θέματά της σε όλες τις στενά συγγενικές τονικότητες: στην I και την V κατά την έκθεση, κι έπειτα στην vi, στην ii, στην iii και την V, στην IV και εκ νέου στην ii, προτού επιστρέψει οριστικά στην κύρια τονικότητα. Όπως εξ άλλου συμβαίνει κατά κανόνα στην εποχή του, η ολοκλήρωση ενός τέτοιου κομματιού αφήνει στην άκρη την αντιστικτική υφή και ρέπει περισσότερο προς μια ομοφωνική κατάληξη. Ως εκ τούτου, στα μ. 129-145 δεν ακολουθούν νέες παραθέσεις των θεμάτων στην Ντο-μείζονα αλλά ένα εκτενές αλυσιδωτό πέρασμα μιμητικής γραφής (που αφορμάται από μοτίβα του πρώτου αλλά και του τρίτου θέματος), ολότελα αφομοιωμένης πλέον στο πνεύμα του ώριμου κλασικισμού. Η αρμονική του πορεία επεκτείνει επί μακρόν την τονική και τελικά προετοιμάζει έναν τελευταίο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας ($I - V_5^6 - V^2/IV - IV^6, V/V - V_5^6/V/V - V^2/V - V^6, V/vi - V_5^6/V/vi - V^2/vi - vi^6, ii - ii^6, V - V^6, I - I^6, IV - IV^6, vii - vii^6, iii - iii^6, vi - vi^6, ii - ii^6, V - V^6, I - vi, ii - vii, iii - I, IV - ii, vii^6 - vii$), ο οποίος κάνει την εμφάνισή του στα μ. 146-151a ενσωματώνοντας και τον ήδη γνώριμο διάλογο με την κεφαλή του πρώτου θέματος σε αναστροφή και σε ευθεία κίνηση. Αυτή η παροδική αποκατάσταση της πολυφωνικής υφής επιτρέπει συνάμα στα μ. 151-154a να παραθέσουν για τελευταία φορά τον αντιστικτικό συνδυασμό των τεσσάρων θεμάτων στην κύρια τονικότητα (το πρώτο παρουσιάζεται από το τσέλλο, το δεύτερο από το πρώτο βιολί, το τρίτο από το δεύτερο βιολί και το τέταρτο από την βιόλα), ενώ στα μ. 154b-156a επαναλαμβάνεται η ανεπαίσθητα συρρικνωμένη κατάληξή τους και οδηγείται σε τέλεια πτώση. Ένα πέρασμα σε ταυτοφωνία, που ανακαλεί την κεφαλή του πρώτου θέματος σε αναστροφή στα μ. 156-159a καθώς και αυτήν του τρίτου θέματος σε μιαν ελαφρώς παρηλλαγμένη μορφή στα μ. 159-160a, ως προετοιμασία για την άρθρωση μίας ακόμη, ηχηρής και εντυπωσιακής τέλει πτώσεως στην Ντο-μείζονα στα μ. 160-162, διαμορφώνει μία σύντομη coda, με την οποία και επισφραγίζεται η τελική επικράτηση της ομοφωνικής υφής.

Παρά την σημαντική της έκταση, η παρούσα φούγκα συνίσταται σε μία και μοναδική ενότητα, αφού σε κανένα σημείο της δεν παρουσιάζεται κάποια σημαντική τομή στην εξέλιξή της που θα υπαγόρευε το πέρασμα σε μια νέα φάση ανάπτυξής της (η ριζική μεταβολή της υφής στα μ. 129 κ.εξ. πραγματοποιείται σε ένα ιδιαίτερος όψιμο σημείο, όπου η φούγκα αυτή καθ' εαυτή φαίνεται να έχει ήδη αποπερατωθεί επί της ουσίας). Κατά συνέπεια, τόσο η έκθεση όσο και τα διάφορα επεισόδια που εναλλάσσονται με τα τμήματα των μετέπειτα παραθέσεων των θεμάτων σε άλλες τονικότητες συγκροτούν ένα συνεχές· εκεί όπου έχουν εξαντληθεί τα διαθέσιμα τονικά κέντρα εισάγεται μία νέα μορφή του πρώτου θέματος (σε αναστροφή), ενώ όταν και η δική της συνεισφορά στην περαιτέρω επέκταση της μορφής της φούγκας έχει ολοκληρωθεί δεν απομένει πια κάτι άλλο από την αποπεράτωση της σύνθεσης με την μετατροπή της αρχικά πολυφωνικής της υφής σε ομοφωνική.

Υ.Γ. Ολοκληρώνοντας το δημιούργημά του, ο Haydn δεν παραλείπει, ως συνήθως, να απευθυνθεί με ευγνωμοσύνη στον Θεό: “*Laus omnip[otent]i Deo*” [«Δόξα τῷ παντοδυνάμῳ Θεῷ»]. Ειδικά στην προκειμένη περίπτωση, όμως, προσθέτει και μία ακόμη σημείωση στα λατινικά: “*Sic fugit amicus amicum*” [«Έτσι ξεφεύγει φίλος από φίλο»] – μία πνευματώδη αλληγορική ερμηνεία για την φούγκα, κατά πως φαίνεται, με πιθανούς αποδέκτες κάποια οικεία σε αυτόν πρόσωπα.